



Critique of the poetic short story “The demon possessed Man” written by Mehdi Akhavan Sales

Sakineh Abbasi¹, Kazem Rahiminejad²

Received: 31/10/2023

Accepted: 6/5/2024

Abstract

In this research, an attempt has been made to study the short story "The demon possessed Man" written by Mehdi Akhavan-e-Sales in a descriptive-analytical manner from the perspective of his pioneering in writing a modern poetic short story. The subject of this story is the author's critique of the situation of the bewildered contemporary intellectual (urban class) in society. The result shows that the author, using Impressionist language, has acted in drawing the mental states of the pivotal person in such a way that the plot of the story is out of linear mode, and regardless of the events and the reasons for their formation, it is structural. Found minimalist. Of course, this model has been left out of the ancient structures of Iranian fiction based on the travel model. Hence, the central figure in his story has replaced a particular intellectual mood before he became important as an actor in the narrative.

Keywords: *Contemporary Fiction, Modern Poetic Story, Mehdi Akhavan-e-Sales, the demon possessed Man.*

¹. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan. Iran. s.abbasi31@lihu.usb.ac.ir, 0009-0003-4719-5669.

². Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Language and Literature, Farhangian University, Fars. Shiraz. Iran. k_rahiminejad@yahoo.com.



Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms

Extended Abstract

1. Introduction

In the course of expanding the circle of modern writers' interest in new issues of life and in the midst of the social and political tensions of the 1940s and beyond, the inner conflict of the writers, which was the result of external conditions, sought a kind of anti-normative and innovative reaction, which was the result of their resistance. And on the other hand, it led to the creation of new narrative works in the field of expression and narration or presentation of speech, direct speech method using monologue and dialogue narration, indirect speech, free indirect speech, summary of story, less summary of pure story and free direct speech. (Also see Rimon Kanan, 1387: 148-157). The interior was person-centered. In this modern artistic creation, the author's focus on "tone", with whatever topic is chosen for the story, be it love, war, death, politics, economy or any other topic, created a type of narrative in contemporary modern literature that is in the world with The pioneer of Chekhov (1860-1904) is known. This pattern, which is called "poetic short story" - in Iran, for the reasons that we will address in this research, started with Mahdi Akhavan-Sales in the collection of four short stories "The Possessed Man".

Research Question(s):

- 1- Why is Mehdi Akhavan Sales the pioneer of modern poetic short story writing in Iran?
- 2- What changes has the structure of the story been found in the narration of the modern poetic narrative affected by its content?
- 3- What effect did the content of the poetic story have on the creation of the people of this kind of story?

2. Literature Review

If we rewrite the summary of the short story of the possessed man and the adventures that happened in it, we will find out that after the beginning of the story with the adventure, the whole story takes place in several scenes despite its large volume. The first scene is when Ibrahim wakes up from a disturbed sleep and the people around him are surprised by his becoming dumb. Of course, this scene is very fundamental, because it shows the disruption of the inner balance of the hero and depicts the first stage of his journey.

In the story of the demon-possessed man, despite the fact that we are dealing with a completely real character, rather than the character being

important as an actor in the narrative, it has become a substitute for a certain intellectual mood. As soon as the central character's nightmare is narrated at the beginning of the story, the other thing that is important is the induction of his sense and state of mind.

This component is strengthened through the narrator's omniscient and person-centered tone. This makes Plot off-centered. This factor means the element of ambiguous tone with long and sometimes repetitive sentences which the author deliberately lengthens the story, causing the same person-centered feeling to be transferred to the audience and acting as a unifying factor of the story. The idea of creating unity or connecting different elements of the story with each other should be replaced by Plot.

In this order, the poetic story of the demon-possessed man, like a poem, refrains from adventuring and instead of focusing on the chain of events and their causes, it is based on the concept of "forgetting one's mother tongue and being dumb." *Becoming* has found its nonlinear form. This concept, meaning forgetfulness, confusion, and dumbness, is sometimes embodied in the image of "society" in the story. Also, at the end of the story, "sea" is embodied in the image of "free society" which is reworked with different images and behaviors, to the extent that a person's central journey to it and returning from it does not change his inner world.

In the story of the possessed man, "Ebrahim" is the main character of the story. All the mentality, conversations, actions and statements that the narrator presents about his appearance are all in the direction of drawing the Iranian intellectual man of the 30s and 40s. In the fictional system of the possessed man, the work of Ibrahim's "mind" is to recall and recount the past and the present. This mentality is full of blind spots, empty pits, and every worrisome dust and dust buried in the autumn fog.

In the stories, the three journeys lead to solving the problem and a new discovery, while in the story of the demon-possessed man, although the problem of forgetting Abraham's language disappears, his inner turmoil It remains constant. Therefore, the short story of the demon-possessed man can be considered as an antithesis to the old Iranian short stories. Such an image of life and slow and aimless movement completes the circle of anti-libertarian ideology and returns the audience's mind to the starting point or the myth of nature.

3. Methodology

One of the modern patterns that can be seen in the creation and payment of short stories today is the combination of special realistic details with romantic lyric writing, and as it was said in the new criticism, the short story is read as poetic. In such stories, the prose of the story finds an impressionistic texture, and instead of including an important and captivating event, the author deviates from the rule of plot, which is specific to early contemporary short stories, and uses the following three important rules. It follows in the story, Fictional characters or persons are representations of a mental state instead of a realistic description or a symbolic function. Plot is not a strong story or an elaborated story with intertwined events, but has a minimalistic pseudo-plot. The atmosphere of the story is strongly influenced by the ambiguous combination of external descriptions with the psychological projection of a central person (Payandeh, Vol. 2, 2015: 175-241).

4. Results

According to the three questions that were given in the introduction, the following findings can be considered as an answer to them. Since the writing of the short story "The Possessed Man" dates back to April 1335, and according to critics, the writing of modern poetic stories in Iran dates back to the sixties, that is, more than twenty-five years after the story was written. In this case, the short story of the demon-possessed man, like other modern poetic short stories of the world that started with Chekhov, is based on the three laws of describing the state of mind instead of the realistic description of the character in the story, a minimalist plot without paying attention to events and its causes in the story are the description and expansion of mental time instead of real and linear time, as well as the use of impressionistic language in describing external events from the perspective of the central person. The theme and central theme of the story is the confusion of the contemporary Iranian intellectual, which is made and written by using the three inner, outer journeys in the form of a trip to the south and the coast, as well as an extraterrestrial one in the context of a trip to the island of people of the open waters. In this case, while strengthening the nightmarish atmosphere of the story, Akhavan-Sales encourages the reader to find out the mental state of the main character by temporarily suspending his disbelief. The result is the mixing of two incompatible feelings "humor" and "horror". A link that is used by the author in the two areas of the use of signs (sleep, wandering, travel, sea, island, favorable wind, helping song and blue boy as a guide) as well as the

story form (triple journeys). taken as well as the creativity used in mocking the success of a person-centered person in achieving reward (hope), is a contradiction of the journey of the hero of ancient Iranian and of course world stories. In the fictional system of the possessed man, the work of Ibrahim's "mind" is to recall and recount the past and the present. Abraham's mind system shows nightmares by censoring what there is hope in. This self immersed in the complex and sifting process and reminder of today's boredom and bitterness, forgets his mother tongue with a nightmare.

References

- Abbasi, Sakineh (2014), a collection of long Persian folk tales (Popular romances). Tehran: New Times Publishing.
- Akhvan Salas, Mehdi (2008). winter ,Tehran: Winter.
- Akhvan Salas, Mehdi (2011). possessed man Tehran: Zamestan.
- Akhvan Salas, Mehdi (2018). Winter, Tehran: Winter.
- Akhvan Salas, Mehdi (2017). Old tree and forest. Tehran: Zamestan.
- Asgari Hasanklou, Asgar (2014). Sociology of the Persian novel. Tehran: Negha.
- Bakhtin, Mikhail (2001). Conversation, laughter, freedom. Translated by Mohammad Jaafar-Poindeh. Tehran: Cheshme.
- Docherty, Thomas (2002). "Characterization in postmodern narrative". Postmodern literature. Trans by Payam Yazdan-jo, second edition, Tehran:Markaz.
- Ferguson Suzanne C (1994). "Defining the Short Story: Impressionism and Form". In Charles E May. (Ed.) The New Short Story Theories. Athens. Ohio: Ohio University Press.
- Hutcheson, Linda (2016). Theory about adaptation. Translated by Mahsa Khodakarmi, Tehran: Markaz.
- Lukacs, George (1994), A Study in European Realism, translated by Akbar Afsari, Tehran: Scientific-Cultural.
- Mandanipour, Shahrar (2013). Shahrazad's book of ghosts (structures, tricks and forms of new stories). Tehran: Qoqnus.
- May, Charles E (1994). "Chekhov and the Modern Story". (Edited) The New Short Story Theories, Athens. Ohio: Ohio University Press.
- Mira Abdini, Hassan (2004). One hundred years of story writing in Iran. Tehran: Cheshme.
- Mirsadeghi, Jamal and Mayment (1998). Dictionary of the art of story writing. Tehran: Mahnaz Book Publications.
- Mozaffari Sawji, Mahdi (2013). Afaq and Asrar Shab, about the life and poetry of Mehdi Akhavan-Sales. Tehran: Bangah.

- Payandeh, Hossein (2016). Short story in Iran (modern short story). Tehran: Nilofar.
- Ricoeur, Paul (1996). "Transformations of plot". Trans by Murad Farhadpour. *Organon magazine*. No. 9 and 10. Third year. Spring and Summer 75. pp. 16-42.
- Rimon Kanan, Shlomit (2007). Narratives, contemporary boutiques. Trans by Abolfazl Hari, Tehran: Nilufar.
- Sanapour, Hossein (2004). Ten essays on story writing. Tehran: Cheshme.
- Sanapour, Hossein (2018). The magic of stories (four essays on story writing), Tehran: Cheshme.
- Santi, Mohammad (2014). Psychological analyzes in art and literature. Tehran: Markaz.
- Shafii-Kadkani, Mohammad Reza (2019). Periods of Persian poetry. Tehran: Sokhon.
- Shams Langroudi, Mohammad (2012). Analytical history of new poetry, Tehran: Markaz
- Wechsler, Jeffery (1985). "Magic Realism, Defining the indefinite". *Art Journal* Taylor and Francis. Pp293-295. Published online 2/8/2014.
- Yavari, Hora (2013). Life in the mirror. Speeches in literary criticism. Tehran: Nilofar.
- Yekta Mahwizani, Elham (2004). From eternity to eternity (introspection of the novel *Symphony of the Dead*). Tehran: Qoqnus.
- Zerafa, Michel (1989). Fiction, novels and social reality. Trans by Nasrin Parvini. Tehran: Foroughi.



فصلنامه

سال ۲۱، شماره ۸۵، پاییز ۱۴۰۳، ص ۶۷-۹۴

مقاله پژوهشی

DOI: <https://doi.org/10.2634/Lire.21.85.67>

نقد و بررسی داستان کوتاه شاعرانه «مرد جن زده» نوشته مهدی اخوان ثالث

دکتر سکینه عباسی^۱؛ دکتر کاظم رحیمی نژاد^۲

پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۲/۱۷

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۸/۹

چکیده

در این پژوهش کوشش شده است به روش توصیفی - تحلیلی، داستان کوتاه «مرد جن زده» نوشته مهدی اخوان ثالث از دید پیشگامی وی در نگارش داستان کوتاه مدرن شاعرانه بررسی شود. موضوع این داستان، نقد نویسنده بر وضعیت انسان روشنفکر سرگشته معاصر (طبقه شهری) در جامعه است که با استفاده از حادثه «فراموشی زبان مادری» شخص محوری و چالشهای حاصل از آن بازسازی شده است. حاصل کار نشان می دهد نویسنده با استفاده از زبان امپرسیونیستی در ترسیم حالات ذهنی شخص محوری به گونه ای عمل کرده که پیرنگ داستان از حالت خطی خارج شده و فارغ از پرداخت حوادث و علل شکل گیری آنها ساختاری مینیمالیستی یافته است. این الگو از ساختارهای کهن داستانپردازی ایرانی مبتنی بر الگوی سفر بر کنارمانده است؛ از این رو شخص محوری در داستان او پیش از اینکه به عنوان کشگر در روایت اهمیت داشته باشد، جانشین حال و هوای فکری خاص شده است.

کلیدواژه ها: ادبیات داستانی معاصر، داستان کوتاه مدرن شاعرانه، مهدی اخوان ثالث، مرد جن زده.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران (نویسنده مسئول)

s.abbasi31@lihu.usb.ac.ir

ORCID: 0009-003-4719-5669

۲. استادیار گروه آموزش زبان فارسی، دانشگاه فرهنگیان، فارس. شیراز.

k_rahiminejad@yahoo.com



Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

۱. مقدمه

۱-۱ تعریف موضوع

داستان‌نویسی و داستان‌گویی و بازآفرینی آن در طول تاریخ فرهنگ ایران‌زمین در شکل‌های کوتاه و بلند جریان داشته‌است. این مسیر در سده پیشین (۱۳۰۰ش) با گونه‌ای نوزایی زبانی شامل «تغییر نحوه‌های کهنه و پوسیده و در مقابل مهیا شدن نحوه‌های نو، آمادگی زبان برای ساخت جملات پیچیده و گریز از ساختارهای زیبایی‌شناسی تقابلهای دوگانه، جان‌نو گرفتن آشنایی‌زدایی از واژگان و ترکیبها و نحوه‌ها، شورش در آرایه‌های ادبی و مهمتر از همه منش زبانی جزء به کل یا به‌بیانی‌دیگر، رفتاری در زبان، که نگرشی واقعگرایانه به جهان و زبان دارد (رئالیسم)» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۲۹۵) نبوغ بزرگانی همچون محمدعلی جمالزاده (۱۲۷۰-۱۳۷۶ش) و صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰ش) را آشکار کرد.

آغاز نگارش داستان کوتاه نو در ایران به سالهای آغازین ۱۳۰۰ ش و انتشار داستان کوتاه «یکی بود یکی نبود» جمالزاده برمی‌گردد. این نوع ادبی بسرعت با کوشش‌های صادق هدایت تکامل یافت. نقش مهم نویسنده اخیر را می‌توان در تأثیرپذیری نویسندگان پس از او یافت (میرعابدینی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۸۰-۸۷). در ادامه نگارش داستان کوتاه نو واقعگرا (رئالیستی) در ایران از اوایل دهه ۱۳۶۰ ش، «مدرنیسم» به موازات واقعگرایی پا گرفت و وجه غالب ادبی در این زمینه شد و سبب‌ساز رشد زمینه‌های مناسبی برای پیچیدگی شیوه‌های داستان‌نویسی شد. هم‌چنین مدرنیسم، موضوعاتی را که پیش از این به دلیل محدودیتهای رئالیسم، مغفول مانده بود به عرصه توجه کشانید. یکی از این موضوعات، توجه به شهر و مسائل و روابط بین فردی در زندگی شهری بود که جایگزین روستا و محرومیت و فقر روستاییان شد (نیز بنگرید به پاینده، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۷).

در مسیر گسترش دایره علاقه نویسندگان مدرن به موضوعات نو زندگی و در بحبوحه شرایط تنش‌زای اجتماعی و سیاسی دهه چهل شمسی به بعد، کشمکش درونی نویسندگان که حاصل شرایط بیرونی بود، نوعی واکنش خلاف هنجار و نوآورانه را می‌جست که حاصل مقاومت آنان بود. تغییر در ذهن هنرمند و موضعگیری خاص او در برابر خود و جامعه از یک سو، کاربرد نمادها و نشانه‌ها در قالب بافت و سبک

خاص ادبی را به همراه داشت و از دیگر سوی به خلق آثار روایی نوینی منجر شد که در حوزه بیان و روایت و یا ارائه گفتار، شیوه گفتار مستقیم با استفاده از نقل مونولوگ و دیالوگ، گفتار غیر مستقیم، سخن غیر مستقیم آزاد، خلاصه داستانی، خلاصه کمتر داستانی محض و سخن مستقیم آزاد (نوعی از شیوه حدیث نفس اول شخص است) را به همراه داشت (رک به ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۸-۱۵۷)؛ به این ترتیب، زاویه دید هنری که نویسنده نسبت به خود و یا محیط و جامعه انتخاب می کرد به جای نشان دادن واقعیت عینی، که پیشتر به شکل گیری داستان رئالیستی منجر شده بود، انعکاس ذهنیات درونی شخص محوری بود. در این آفرینش هنری مدرن، تمرکز نویسنده بر «لحن»، با هر موضوعی که برای داستان برگزیده باشد، اعم از عشق، جنگ، مرگ، سیاست، اقتصاد یا هر موضوع دیگر، گونه ای روایی را در ادبیات مدرن معاصر آفرید که در جهان با پیشگامی چخوف^۱ (۱۸۶۰-۱۹۰۴م) شناخته شده است. این الگو- که آن را «داستان کوتاه شاعرانه» می خوانند- در ایران به دلایلی که در این پژوهش به آن خواهیم پرداخت با مهدی اخوان ثالث در مجموعه داستان کوتاه چهارگانه «مرد جن زده» آغاز شده و با آثار داستان نویسانی چون بیژن نجدی به اوج خود رسیده است.

ماهیت این گونه روایی مدرن با شکستن پیرنگ و کمرنگ کردن مؤلفه های آن، یعنی روابط علت و معلولی و حوادث همراه بوده است. زبان این نوع داستانها پر از جملات تودرتو، صفتها و قیدهای بیشمار، زبان پر استعاره و ابهام ساز بوده که به سبک بیان امپرسیونیستی^۲ نزدیک است. «در این گونه نثر، برداشت یک ذهن خاص از حال و هوای حاکم بر موقعیتی معین بازآفرینی می شود» (فرگوسن، ۱۹۹۴: ۲۱۹)؛ با این توصیف در این سبک نگارش، نویسنده می کوشد واقعیت را آمیزه ای از تجربه حسی آنی قرار دهد. از نظر چنین نویسنده ای، ذهن مُدرک و شیء مُدرک از هم جدا نیست. ذهن در ساختن آنچه ادراک می کند، نقش دارد؛ لذا ادراکهای هر فرد مبین احساس همان فرد است (پاینده، ج ۲، ۱۳۹۵: ۲۷۹). القای حس بیقاراری و کندی گذر زمان، یکی از نتایج بهره بردن از نثر امپرسیونیستی است. بجز کاربرد زبان و پیرنگ برخلاف هنجارهای پیشین داستان نویسی در حوزه شخصیت پردازی نیز حالت ذهنی خاصی جانشین شخص محوری داستان می شود و همه چیز بر محور او می چرخد. در نتیجه، پیرنگ، شخصیت پردازی و روایت در این نوع داستانها با انواع پیش از آن بسیار متفاوت است.



پیوند داستان کوتاه مدرن با داستان کوتاه شاعرانه

براساس مباحث پیشین، تحولات و دگرگونی‌های داستان کوتاه مدرن، حول سه محور مهم روایتگری، پیرنگ و شخصیت‌پردازی می‌گردد؛ اما باید توجه داشت که تفاوت بنیادین داستان کوتاه مدرن با نمونه‌های پیش از خود، میل کردن بیش از پیش داستان کوتاه به سمت شعر است که سبب شده است گونه نوینی به نام «داستان کوتاه شاعرانه» خلق شود. برجسته‌ترین این کیفیت‌ها فارغ از تحول در عنصر خاص داستانی، هدف نویسنده در پرداخت اثر است که به دست دادن تصویری بدون واسطه از افکار و احساسات شخصیت اصلی داستان است. در چنین داستانی پیرنگ کمترین اهمیت را دارد و بازگویی رویدادها بیشتر برای نشان دادن تأثیری است که حوادث در نگرش‌های شخصیت اصلی باقی می‌گذارد. در نتیجه پایان این گونه داستانها باز است. بنابراین شاعرانه بودن چنین داستان‌هایی در گرو کاربرد زبان منظوم یا زیبایی‌های ادبی در نثر داستان نیست؛ بلکه برای عطف توجه به پرداختن موضوع داستان تحت تأثیر لحن حاکم بر آن است (نیز بنگرید به پاینده، ۱۳۹۵، ج ۲: ۶۶، ۱۷۵).

در این مقاله کوشش شده است با هدف بررسی ساختار داستان مدرن شاعرانه در ایران از مجرای داستان «مرد جن زده» نوشته مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷-۱۳۶۹م) به نقش و کارکرد زبان، پیرنگ و فضا در ساخت و بافت داستان پرداخته شود تا الگوهای این نوع داستانی در اندیشه نویسنده آشکار شود؛ از این رو به پرسش‌های زیر پاسخ داده خواهد شد:

۱-۲ پرسش‌های پژوهشی

۱. چرا مهدی اخوان ثالث، پیشگام نگارش داستان کوتاه مدرن شاعرانه در ایران است؟
۲. ساختار داستان در نقل روایت مدرن شاعرانه تحت تأثیر محتوای آن، چه دگرگونی‌هایی یافته است؟
۳. محتوای داستان شاعرانه در آفرینش اشخاص این گونه داستانی چه تأثیری گذاشته است؟

۱-۳ پیشینه تحقیق

به طور عام درباره داستان کوتاه شاعرانه و تعاریف مربوط به آن پژوهش‌های اندکی پیش

روست. اولین بار حسین سنایور در مبحث «داستان شاعرانه» مندرج در کتاب ده جستار داستان‌نویسی (۱۳۸۳) به تعریف این نوع داستانی پرداخته و ویژگی «گسترش بی‌زمان» را از مؤلفه‌های اصلی این نوع داستان دانسته و به‌عنوان نمونه، داستان کوتاه «تاریکی در پوتین» نوشته بیژن نجدی را نقد کرده است. پس از او حسین پاینده در جلد دوم کتاب «داستان کوتاه در ایران» در دو مبحث، «داستان کوتاه غنایی» و «داستان مدرن شاعرانه» را تحت تأثیر آرای فرانک مایسز و آیلین بالدشویلر تعریف، و شواهدی از گلی ترقی (۱۳۱۸ش)، هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶-۱۳۷۹ش) و بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶) را ذکر کرده است. کتاب «شاعرانگی در داستان کوتاه» (۱۳۹۹) نوشته مهران عشریه از دیگر آثاری است که در آن نویسنده پس از تعریف دقیق داستان کوتاه شاعرانه به نزدیکی و پیوند آن با شعر توجه کرده و برای این گونه داستانی دو دسته بندی برشمرده است.

دو مقاله تحت عناوین «عوامل شاعرانگی در داستانهای بیژن نجدی» (۱۳۸۴) به قلم عبداللهمیان و «اسکاز در داستانهای ذهن حسین سنایور» (۱۳۹۶) نوشته نیک‌فر و دیگران نیز وجود دارد که صرفاً زبان شاعرانه داستانهای نجدی و سنایور را صرف نظر از ساختار و محتوای داستان بررسی، و بیش از اینکه به الگوی داستان مدرن شاعرانه نظر داشته باشند به شاعرانگی زبان داستانهای این دو نویسنده توجه کرده‌اند.

به طور خاص درباره داستان‌نویسی مهدی اخوان ثالث پژوهشهای اندکی صورت گرفته است. علت امر آشکار است. اخوان شاعر، چنان در هنر شعر نو حماسی پیشرو و صاحب سبک است که با وجود نگارش داستانهای کوتاه خود در فاصله زمانی ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۹ش و انتشار آن در دهه ۵۰ در این عرصه دیده نشده است. در این مورد، حسن میرعابدینی با اینکه در کتاب صد سال داستان‌نویسی (۱۳۷۷ش) یادی از داستانهای اخوان ثالث نکرده در کتاب فرهنگ داستان‌نویسان ایران (۱۳۸۶ش) ذیل مدخل اخوان ثالث در باب پیوند مفاهیم ایران کهن با داستانهای این نویسنده سخن گفته است. بجز این، غلامی در مقاله‌ای تحت عنوان «ناپرهیزیهای اخوان ثالث درباره اخوان ثالث، داستان‌نویسی و واکاوی داستانهای وی» (۱۳۹۴) به‌طور کلی چهار داستان کوتاه مجموعه مرد جن زده را بررسی کرده و رئالیسم انتقادی، سمبولیسم و سنت قصه‌گویی را از ویژگی داستانهای اخوان ثالث برشمرده است؛ نیز زبان داستانهای او را باستان‌گرایانه شمرده که نتوانسته است در میان داستانهای ایرانی جایی بیابد.

در تمامی موارد، قدرت زبان شاعر در شعر و نثر و بازتاب نشانه‌های زبانی کهن در زبان و ذهن شاعر، وجهه تمرکز پژوهشها بوده است. در این پژوهش، کوشش شده است داستان کوتاه «مرد جن‌زده» از دیدگاه پیشروی مهدی اخوان‌ثالث در سبک داستان‌نویسی داستانهای مدرن شاعرانه سنجیده شود.

۲. بحث و بررسی

۲-۱ پایه‌های نظری پژوهش، شاعرانگی در اندیشه روایی داستان‌نویسان مدرن ایرانی به‌طور کلی در نقد ادبی، هیچ نوعی از بررسی آثار، پایان پژوهش و تغییرناپذیر به‌شمار نمی‌رود؛ چرا که ظهور نظرها و نظریه‌ها خودبه‌خود به بررسیهای جدید و جرح و تعدیل نقدهای پیشین منجر می‌شود. در این زمینه در باب تعریف داستان کوتاه نو گفته شده است: «برشی کوتاه از زندگی یا حوادث را دربرمی‌گیرد» و یا در معرفی گونه بلند آن می‌گویند: «نویسنده به جنبه‌های مختلف زندگی یک یا چند شخصیت می‌پردازد و دست او برای استفاده از کلمات باز است» (میرصادقی، ۱۳۷۷: مدخل داستان کوتاه) یا به لحاظ ساختاری از یک فرم خاص پیروی می‌کند که بر مثلث فریتاگ^۳ استوار است، یعنی گره، اوج و گره‌گشایی دارد (همان: ۲۹۶). در نمونه‌های نوتر، گاه تحت تأثیر ذهنیت نویسنده در آفرینش جغرافیای خلاقه، دنیای روایت و نقش‌آفرینان آن، چنان تحولی در متن داستان رخ می‌دهد که از نمونه‌های پیشین خود دور می‌شود و نیازمند نقد نوینی است.

یکی از الگوهای مدرنی که امروزه در ساخت و پرداخت داستان کوتاه دیده می‌شود، ترکیب و تلفیقی از جزئیات خاص رئالیستی با غنایی‌نویسی رمانتیک بوده است و چنانکه بیان شد در نقد نو، داستان کوتاه‌شاعرانه خوانده می‌شود. در این گونه داستانها نثر داستان بافتی امپرسیونیستی پیدا می‌کند و نویسنده به جای گنجاندن رویداد مهم و گیرا از قانون پیرنگ که خاص داستانهای کوتاه اولیه معاصر است، عدول می‌کند و از سه قانون مهم زیر در داستان پیروی می‌کند:

۱. شخصیت یا اشخاص داستانی به‌جای توصیف واقعگرایانه و یا کارکرد نمادین، بازنمایی حالتی ذهنی می‌شود.

۲. پیرنگ داستان قوی و یا قصه‌ای شرح‌وبسط داده شده است و دارای وقایع درهم پیچیده شده نیست بلکه شبه طرحی کمینه‌گرا^۴ دارد.

۳. فضاسازی داستان بشدت تحت تأثیر ترکیب ابهام آمیز توصیفهای بیرونی با فرافکنی روانی شخص محوری است (می به نقل از پاینده، ج ۲، ۱۳۹۵: ۱۷۵-۲۴۱).

چنانکه پیشتر بیان شد در داستان نویسی ایران، همچون سنت داستان نویسی جهانی، ابتدا رئالیسم جریان یافته بسیار قوی بوده است و بسیاری از نویسندگان از دهه چهل تا اواخر دهه پنجاه انبوهی از داستانهای کوتاه نوشته اند که هم در شیوه نگارش و هم در روش و درونمایه با آموزه های بنیادین این جنبش مطابقت می کرد. پس از آن، مدرنیسم در نگارش داستان کوتاه از اوایل دهه ۱۳۶۰ش، بدون حذف واقعگرایی در داستان کوتاه به وجه غالب داستان نویسی تبدیل شد و توجه داستان نویسان را به شهر و مسائل بین فردی در زندگی شهری معطوف کرد. دیگر مسائل بیرونی و عینی نظیر فاصله طبقاتی، فقر، مرگ و محرومیت که با چشم آن را می توان دید، وجهه نظر نویسنده نبود. آنچه اهمیت داشت به جای خود واقعیت، انعکاس واقعیت در ذهن ادراک کننده بود؛ از این رو، خود به خود واقعیت متکثر و قایم به فرد شد (نیز بنگرید به حسن میرعابدینی، ج ۱، ۱۳۸۳: ۴۰۳ و شمس لنگرودی، ج ۲، ۱۳۹۲: ۳۱۲ و پاینده، ج ۲، ۱۳۹۵: ۱۶-۳۳).

در حوزه زاویه دید، واقعیتی که نویسنده داستان کوتاه مدرن، بازتاب می داد، همزمان می آفرید و در نتیجه از یک سو در قالب انعکاس موضوعات عصر جدید، نوعاً «تعارض فرد با خودش» را نشان می داد و از دیگر سو، «خود» فرد را عاجز از هماهنگی میان «نهاد» و «فرمان» ترسیم می کرد. در این تصویر، موجودی افسرده و انزواطلب و تک افتاده وصف می شد که ناتوان از هماهنگی تناقض های درونی است. به پیروی از این زاویه دید، ساختار خطی زمان با استفاده از شیوه هایی همچون جریان سیال ذهن و تک گویی درونی، روایت را به کلاف درهم پیچیده ای از خاطره فرد تبدیل کرد. در این مورد، راوی اغلب همان شخص محوری بود که با شیوه های بازگشت به گذشته^۹، نظم منطقی زمان را به هم می ریخت. در نتیجه هم چنانکه ضربه های روحی، سبب آشفتگی فرد نشان داده می شد، روایت نیز آشفته و به هم می نمود. این کارکرد روایی سبب معطوف کردن ذهن مخاطب به تنهایی و آشفتگی شخص محوری می شود. با این شیوه روایت نیازمند «دانای کل» همه چیزدان نیست؛ بلکه تغییر زاویه دید یا استفاده از بیش از یک راوی، نسبت گرای موضوع و دیگر بخشهای داستان را به چالش می کشد و مخاطب را عادت می دهد که از چشم اشخاص داستان به جهان بنگرد تا پیام آن را دریابد (پاینده، ج ۲، ۱۳۹۵: ۳۰).

شیوه روایتگری و زاویه دید در داستان مدرن، پیرنگ را از منحنی آغاز - میانه - انجام دور کرده و به جای حذف اهمیت حادثه در داستان، تأثیر «واقعۀ در ذهن» را به کانون توجه کشانده است. در این نوع داستانها تعلیق، کارکرد مهمی در علاقه مند کردن خواننده به ادامه خواندن داستان دارد و اوج و پایان داستان نیز باورپذیرتر است (سناپور، ۱۳۸۳: ۶۱).

در حوزه شخصیت پردازی، شخصیت داستان مدرن معمولاً به صورت فردی منزوی و مردم گرینز تصویری می شود. این شخصیت وجه اشتراکی با مردم جامعه ندارد؛ بلکه خود را متفاوت و غریبه می پندارد. ارزشهای او آشکارا با گرایشها و باورهای دیگران تضاد دارد و الگویی را در رفتار برمیگزیند که با الگوی دیگران سازگار نیست. اصالت فرد در داستان مدرن حکم می کند که او نه تنها با خودش بلکه با جامعه نیز در کشمکش باشد. چنین فردی نه تنها با دیگران احساس بیگانگی می کند، بلکه با خودش نیز بیگانه است.

بجز اینها شخصیت داستان مدرن برای در امان ماندن از فشارهای روحی و روانی، که از جهان پیرامونش به او وارد می شود، ناچار است خود را در افکار و خاطراتش فروبرد؛ به همین دلیل موضوع این داستانها درگیری نهاد و فرامن این گونه اشخاص است. مهمتر از همه اینها چنین فردی ضدقهرمان است؛ درست برعکس داستانهای پیشامدرن که شخص محوری عاشق، مبارز، شخصیت اجتماعی بارز یا هر فرد کامل دیگری است. چنین فردی به فکر نجات دیگری یا حتی نجات خود نیست، بلکه منفعل و پذیرنده است و راه تسلیم را در پیش گرفته است. عدم تعادل روانی چنین شخصیتی، شورش بر ضد روال پذیرفته شده امور در جامعه (تقابل فرد و جامعه) است.

۲-۲ جایگاه و کارکرد مسائل اجتماعی در اندیشه مهدی اخوان ثالث

مهدی اخوان ثالث را اغلب روشنفکری سوسیالیست به شمار می آورند که در آغاز مارکسیست بوده است. وی خود را هوادار مبارزان چپ می دانست که شکست خورده کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ ش بودند. از شعر «زمستان» به بعد، سیاست از مضمونهای غالب اشعار این شاعر شده است (صنعتی، ۱۳۹۴: ۱۹۴). بیشترین چیزی که او در شعر سیاسی خود به آن پرداخته «صدای سمبولیسم اجتماعی» است که یکی از آنها را می توان در شعر «زمستان» مشاهده کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۰). نوع نگرش اخوان ثالث به مسائل

اجتماعی و سیاسی جامعه ایران دهه ۳۰ش به دغدغه انسان مدرن این دوره در سراسر جهان، مانند است که فرهنگ غنی باستانی خود را با تمدن زیسته معاصر خویش درمی آمیزد و نشانه های فرهنگی گذشته خود را برای بیان آشفتگی های درونی روشنفکرانه خود به کار می گیرد.

در عرصه داستان نویسی با اینکه اخوان ثالث به سبب سرودن اشعار حماسی نو در ادبیات معاصر ایران پیشرو است به طرز عجیبی، «طبقه اجتماعی» را جانشین «قهرمان حماسی کهن»^۶ در شعر کرده است. این فرایند «جانشینی» در عرصه رمان معاصر به صورت پرداختن به سرگذشت یک فرد از فلان طبقه اجتماعی بازتاب می یابد و چنانچه در عرصه شعر باشد، نوعی شعر روایی خاص را شکل می دهد که مشخصه اخوان ثالث است. بنابراین اگر این قانون را بپذیریم که داستان نویسی کوتاه مدرن دنباله شعر است و نه حماسه، اخوان به عنوان شاعری روشنفکر که محصول نهایی جامعه خود در دهه ۳۰ش است، شخص محوری داستان خود را به گونه ای ساخته که آینه تمام نمای جامعه عصر خویش است؛ گمشده ای در توده مردمان بیگانه که از سوی همگان مورد بدبینی واقع شده است. وی، چه در شعر و چه در داستان، شخص محوری (یا نقال و یا روایتگر و پردازنده) می آفریند که می توان وی را «کهن الگوی انسان روشنفکر ایرانی معاصر» دانست. چنین فردی در جستجوی «آزادی» و «آگاهی» حرکتی را آغاز می کند، کجا؛ هر جا که جز اینجا باشد؛ اما پس از کوشش های فراوان به جای اول خود بازمی گردد و در همان جا متوقف می شود.



نمودار الف. الگوی حرکت درونی روشنفکر ایرانی در ذهن اخوان ثالث

مهدی اخوان ثالث در دو عرصه داستان نویسی بزرگسال و کودک و نوجوان (با نگارش داستان درخت پیر و جنگل)^۷ گام زده است. آغاز داستان نویسی وی، دهه بیست

با نگارش داستان کوتاه «شب عیدی» (۱۳۲۷ش) بوده و ظاهراً در دهه چهل با نگارش داستان کوتاه «آژدان» (۱۳۴۴ش) متوقف شده است (ر.ک به مظفری ساوجی، ۱۳۹۳: ۲۳). مجموعه داستان کوتاه مرد جن زده، مرکب از چهار داستان کوتاه، اولین بار در سال ۱۳۵۵ش به وسیله انتشارات توس چاپ و منتشر شده است. با توجه به اینکه نگارش داستانهای مدرن شاعرانه مجموعه مرد جن زده، سال ۱۳۲۷ش به بعد بوده و در این مورد مقدم بر نگارش چنین الگوی داستانی به وسیله نجدی و گلشیری و دیگران در دهه ۶۰ش است، می توان اخوان ثالث را پیشرو داستان کوتاه شاعرانه در ایران دانست.

۳-۲ خلاصه و نه پیرنگ داستان «مرد جن زده»

در داستان مرد جن زده، شخص محوری («ابراهیم») پس از بیداری از خوابی کابوس وار به بیماری عجیبی دچار می شود؛ زبان مادریش را فراموش می کند؛ نمی تواند کتاب بخواند؛ زبان دیگران را نمی فهمد و کسی نیز قادر به فهم زبان او نیست. زمان در ذهن او سپری می شود و چنانچه زمان خارج از ذهن او روایت شود به مشاجره با خانواده و اطرافیان و سیگار و چرت و خلسه از زبان راوی منتهی می شود. ذهنیت پردازی و انزوا، وی را به شهری در جنوب می کشاند؛ به امید اینکه در آنجا کسی یافته شود که زبان وی را بفهمد. در کنار ساحل دریا صدای آشنای آواز نوجوانی عجیب به گوش ابراهیم می رسد. او «چیدال» است که با وزیدن باد شرطه از سرزمینی نامعلوم و از آن سوی آبهای آزاد به ساحل آمده است. به دعوت او، ابراهیم به جزیره می رود اما پس از گذشت یک سال باز می گردد و آن مکان بهشتی برایش حمامی پر آشوب و گرم است که در خواب ابتدای داستان دیده بود.

در داستان مرد جن زده، شخص محوری (ابراهیم) بعد از ظهر اسفند ماه درحالی که گیج و آشفته است از خواب بیدار می شود. توصیف فیلمیک راوی جزء به جزء حاکی از شگفتی او نسبت به محیط و اطرافیان است. رفته رفته با شگرد بازگشت به گذشته، گذشته ابراهیم روایت می شود و این خاطرات با فضای محیط همراه با نور زیاد درون اتاق و گرد و غبار بالارونده به سمت نور، باز هم وی را در کابوس فرو می برد (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۲۱-۲۶).

آغاز دگردیسی مرد جوان، که چهار سال از ازدواجش می گذرد، همین بخش از داستان است. حادثه فراموشی زبان مادری، همراه با کشمکش درونی فرد با خود و

اطرافیان بویژه همسر و پدر و مادرش، تعلیق داستان را افزایش می دهد. اغلب کنش و واکنش های همسر قهرمان به تصویر ناموفق بیدار کردن ابراهیم از خواب به هنگام غروب (به عنوان زمانی نامعمول برای خواب) اختصاص دارد تا اینکه اولین کابوس بنیادین ابراهیم سبب پیشبرد داستان می شود:

مث اینکه تو بیابون درندشتی گم شده بودم ...؟ خیلی آدمهای دیگر و عده ای آدمکهای عجیب ... هیچ کدام انگار همدیگر رو نمی شناختیم؟ یعنی هیشکی هیشکی رو نمی شناخت. هرچی میخواستی آدم بود و آدمک و همه جا رو جنجال داشتیم. تو حرف هم حرف می زدیم؛ جیغ می کشیدیم؛ اوه! چه داد و فریادی... هیچکی هم حرف هیچکی رو نمی فهمید... بعد مثل اینکه با اون آدمها و آدمکهای مسخره چپوندنمون توی یک حموم خرابه، ! انگار بدون اینکه بذارن لباسمون رو بکنیم؟ یا خودمون بخواییم بکنیم و چه هوای گرم و خفه. همش آدم و آدمک و همه عرق می ریختیم... لباسها خیس عرق می چسبید به تنمون ... انگار دلاکها و مشتمالچی ها شوخی یا جدی به جون همدیگر افتاده بودن و به جون مشتریاشونم شاید؟ با لنگ های خیس و تابیده، چون شلاق کاری و شوخی و شکنجه می کردن... ولی عادی و معمولی می نمود... مثل ناراحتی و بدبختی همه گیری که جزء طبیعت و اون محیط خرابه و تاریک و ترسناک باید بوده باشد ... (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۳۲-۳۳).

در میانه ترسیم این تصویر پلشت و زنده و کمی ترسناک، تنها زمزمه سماور و بخار چای و صدای قندهای درون قندان است که از دنیای خارج توصیف می شود و هرچه بیشتر واقعیت را در ذهن مخاطب یادآوری می کند. در ادامه داستان با بازگشت به گذشته های طولانی دنبال می شود تا ضمن القای حس کندی گذر زمان، احساسات شخص محوری توصیف غیرمستقیم شود؛ یادآوری سحرهای ماه رمضان و به اجبار بلند شدن او از خواب برای ادای فریضه. هربار تعجب زن و اعتراض وی به شخص محوری، همچون صداهای ترسناک و نامفهومی که معنایش مبهم است به عنوان موتیو^۸ فضای مضطرب داستان را تداوم می بخشد. در همین بخش از داستان است که خانواده ابراهیم و حتی دختر کوچک او متوجه تغییرات او می شوند. این بار، بازگشت به گذشته داستان در قالب دعاها و عبادات تکراری مادر ابراهیم، مخاطب را از درون ذهن ابراهیم به فضاهای عینی داستان می کشاند؛ اما نوسان عینیت و ذهنیت در داستان از پنجره دید

ابراهیم، چنان خاص است که با توهم وحشتزای او درآمیخته است؛ پیر زالی که حرفهای تکراری میزند و قهاری که مدام میگوید: «می دانم می دانم». یک سمت اغمای ابراهیم، «کابوس»های اوست و سمت دیگر آن، «راز و نیاز و عبادت تکراری» مادر. توصیف موازی این دو موضوع با توصیف «ترسهای کودکی» شخص محوری درآمیخته می شود و زمانی را تداعی می کند که ازدهای خفته در زیرزمین خانه، یکسره مواظب کار و کردارهای اهل خانه است؛ با این حال، شیون سه زن، یعنی مادر و همسر و دختر ابراهیم به ناشناختگی و ابهام داستان می افزاید و در عین حال ابراهیم را به خروج اجبای از خانه می کشاند. پس از گشت و گذار در خیابان، او که با حالتی مست وارد خانه می شود، تحیر پدر و مادر را مشاهده می کند و می گوید: «خدا/یا چی شده؟ یا من دیوونه/م یا شما، نمی دونم.../این چه جور حرف زنده که شما پیش گرفتین، اگه شوخی هم بود دیگه بسه...» (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۵۰).

در کشاکش توصیف ذهنیات شخص محوری از خلال حدیث نفس، مخاطب درمی یابد که ابراهیم کارمندی است که سه ماه برای درمان، مرخصی گرفته و پدرش به هر روانپزشک متبصری که می شده، مراجعه کرده اما به سبب ناشناختگی بیماری، بی نتیجه بوده است؛ به همین دلیل، همه قطع امید کرده، یا دست کم به وضعیت موجود او «عادت» کرده اند. تنها کسی که عادت نکرده، «خود» اوست که با وجود خستگی خود و دیگران از ماجرای پیش آمده حاضر به خودکشی کردن نیست. ابراهیم اهل سواد و روزنامه و رمان و از طبقه روشنفکر است؛ با این حال، بیماری و فراموشی و نوشیدن شراب و درگیری مدام با اطرافیان از او «سبعیت هولناک غریب و غیرعادی» ساخته است. در میانه داستان، شخص محوری متوجه می شود هرچه پیش آمده از خواب بعد از ظهر اسفند بوده است؛ فراموش کردن زبان خود و درک نکردن زبان جدید وی به وسیله دیگران. گاه در اوج مستی و رخوت با آناهیتا الهه آبهای روان سخن می گوید؛ گاه در کافه، قنادی، بلیت فروشی، اتوبوس، روزنامه فروشی و هرجای دیگر، عاجز از درک زبان مردم است. او حتی از خواندن رمان و نیز عنوانهای ریز و درشت روزنامه ناتوان است؛ چون اساساً زبان را درک نمی کند. اولین توصیف بیرونی خارج از خانه از زبان ابراهیم، ترسیم نقشه آتش گرفته بر روی صفحه اول یک مجله با بیانی اکسپرسیونیستی است:

یک بر روی جلد یک مجله نه چندان قدیمی تصویر نقشه کشوری را کشیده بودند که از آن شعله برمی خاست؛ مثل گوسفند قوز کرده ای که آتش گرفته باشد. در اطراف پیکره شعله ور در شمال و جنوب و این سوی و آن سوی، دور و نزدیکش خرس و گفتار و گراز و دورترکها لاشخوری چند، آب اشتها از لب و لوجه آویزان، چشم به آن شکار جرگه خیره، نگران و رقیب هم نشسته بودند (همان: ۱۳۹۰: ۶۷ و ۶۸).

از این تصویر و برخی اشاره های دیگر اخوان، که با موتیو «عمو یادگار خوابی یا بیدار» در داستان حفظ می شود، می توان دانست، یکی از علل ایجاد بحرانهای درونی ابراهیم اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران در سالهای پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ ش است که از دید نویسنده، وطن گرفتار «روبه گرگخو گفتار»^۹ است و هر کشور به فکر برداشتن سهم خود از آن است:

آن وقت در پایین تصویر با شمایل و تصویری که گذشت، صورت یک نفر با جامه و کفش و کلاه مخصوص و معروف همیشگی اش دیده می شد که استاد ه بود و هاله یک نور مقدس یک نجات بخش.... با یک دست پرچم و درفش بشارت را بال گرفته بود و در دست دیگرش نیزه درازی لوله مانند دیده می شد که از آن آب فراوانی فوران داشت که بر آتشها می پاشید. در کنار او یک مرد خپله با ریخت و هیکل الله ها با پک و پوز کریه و نفرت انگیز و چشمهای بی رحمش داشت به آن مبشر نجات بخش در خاموش کردن آتش کمک می کرد (همان: ۶۹ و ۷۰).

۷۹



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۲۱، شماره ۸۵، پاییز ۱۴۰۳

مکانهای واقعی داستان میان خانه، قهوه خانه و کافه و روزنامه فروشی در نوسان است. شبهه اوج داستان زمانی است که ابراهیم تصمیم می گیرد به امید یافتن کسی که زبانش را بفهمد، سفر کند؛ هر کجا که باشد. حرکت و کنش وی از همین بخش داستان آغاز می شود؛ به ایستگاه راه آهن می رود و بدون اینکه بتواند صحبت کند، بلیت مقصد مرد سیاه سوخته ای را - که حدس می زند راهی جنوب و دریاست - می خرد. سنگ صبور و مشاور درونی او در این راه «عمو یادگار» است. پس از رسیدن به شهری در جنوب، چندی در خیابانهای شهر پرسه می زند و از ورود به این شهر ناشناخته، که کسی را با او کاری نیست، لذت می برد. رفته رفته درون او به موازات التهاب دریا و جوش و خروش آن، آشفته تر می شود. مرد کویری دلمرده «در هیبت جاودانه و جاذبه مقاومت ناپذیر دریا» از افسردگی بیرون می آید. چندین روز به ساحل می رود تا اینکه در ظهر روزی

آفتابی، آوای آشنایی را می شنود که نزدیک و نزدیکتر می شود.

پسرک جوان آبی به شخص محوری خاکی داستان نزدیک می شود. پس از تحمل مشقت و سختی فراموشی زبان مادری و سرزنش اطرافیان، اینک واژگان آواز پسرک برایش قابل فهم است. به دنبال هم صحبت شدن با وی درمی یابد همه چیز در کلام پسرک زیباست. نام این راهنمای نوجوان «چیدال» است. او از سرزمینی آمده است که برای اسمها معنایی قراردادی وجود ندارد؛ همه کس، همه چیز دارند و اگر نداشته باشند، دیگران به آنان می بخشند. ابزار رفتن به سرزمین چیدال، قایق یا هر وسیله ای است که بتواند از آب عبور کند و زمان رفتن، سپیده دم با وزش باد موافق است.

چیدال مکانهای دنیای واقعی را «شهرهای خاکی بیرون از دریا» می خواند و ابراهیم او را «نجات بخش». در ادامه پس از پرسش و پاسخ های فراوان، ابراهیم تصمیم می گیرد برای بار دوم سفر کند؛ این بار به «جزیره آبی». دغدغه او امکان زیستن با ساکنان جزیره آبی است؛ با این حال ابراهیم همراه پسرک به جزیره می رود و پس از یک سال بازمی گردد (بی اینکه از آن مکان فراسویی توصیفی در داستان ذکر شود). ادامه داستان، که صحنه پایانی آن نیز هست، موضوع بحث ابراهیم و چیدال، علت بازگشت ابراهیم از جزیره است. «عادت کردن به شرایط پیش از سفر»، ابراهیم را به بازگشت به زادگاه فرامی خواند. هوای بد، موسیقی، کتابها، راه و رسم زندگی و آداب و رسوم، غذاها، معاشرت ها و مناسبات جزیره آبی او را راضی نمی کند.

بازگشت ابراهیم به دنیای عینی، بازگشت به «بن بست» است؛ زیرا تصمیم جدیدی به منظور ادامه زندگی برای او متصور نیست.

۱-۲-۳ درباره پیرنگ داستان

چنانکه پیشتر آمد در میان داستانهای مدرن، نمونه هایی هست که مخاطب را درگیر دریافت مبهم و عمیقی می سازد که به درک و دریافت حسی و عاطفی از یک شعر مانند است. این داستانها، که اصطلاحاً «شاعرانه» خوانده می شود، در برابر خواننده شدن مقاوم، و در پرداخت روند ماجراهای داستان از ابتدا تا پایان مبهم است. اجزای چنین داستانی چنان نامعمول و پیچیده با یکدیگر ترکیب می شود که نوع پیوند و چه بسا علتها در آن روشن نیست (سناپور، ۱۳۸۳: ۱۱۷). برخی منتقدان، اصطلاح «داستان مدرن شاعرانه» را برای

این نوع برگزیده، و ویژگیهای اصلی آن را ترکیب کردن جزئیات خاص رئالیستی با غنایی نویسی شاعرانه رمانتیک عنوان کرده، و آنتوان چخوف را پیشرو نویسندگان این نوع مدرن در ادبیات داستانی دانسته اند (می به نقل از پاینده، ۱۳۹۵، ج ۲: ۷۵). نثر این نوع داستانها سبک و سیاق امپرسیونیستی دارد و بیش از همه در پیرنگ داستانی با داستانهای دیگر متفاوت است.

نویسنده در داستانهای مدرن شاعرانه به جای پرداختن به حادثه و علل آن در داستان، مفهوم یا فضا سازی را وجهه کار خود قرار می دهد. این محور مفهومی در زمانها و مکانهای مختلفی پرسیه می زند و به واقعیت های متعدد اشاره می کند تا جایی که گویی مفهوم عنصری داستان یا جانشین عنصری از عناصر داستانی می شود؛ از این رو توالی منطقی در چنین داستانهایی نیست و اگر در بخشی از داستان «زمان» باشد در بخش دیگر باز هم مفهوم و فضا، عنصر غالب و پیش برنده داستان است. هرچه داستان جلو می رود، دایره هایی تنگتر به دور مفهوم مورد نظر نویسنده می چرخد تا اینکه داستان کامل شود.

اگر خلاصه داستان کوتاه مرد جن زده و ماجراهای آن را باز نویسی کنیم، درمی یابیم پس از شروع داستان با ماجرا کل داستان با وجود حجم زیاد آن در چند صحنه اتفاق می افتد. صحنه اول بیدار شدن ابراهیم از خواب آشفته و شگفتی اطرافیان از آن گنگ شدن او است. این شروع، چنان ناگهانی و پرشتاب است که مخاطب را به محیط مبهم و خاکستری تیره داستان پرتاب می کند. البته این صحنه بسیار اساسی است؛ به این دلیل که برهم خوردن تعادل درونی قهرمان را نشان می دهد و مرحله اول سفر او را ترسیم می کند.

صحنه دیگر، کشمکش ابراهیم با خانواده است که والدین و همسر و فرزندش را با شیوه بازگشت به گذشته معرفی می کند. صحنه سوم و چهارم داستان، خروج ابراهیم از خانه و رویارویی با مردم کوچه و خیابان و عدم درک زبان آنها است. در خلال این صحنه ها شخصیت ابراهیم پیش از دچار شدن به فلاکت و جنون معرفی می شود.

صحنه پنجم داستان به این دلیل بسیار اهمیت دارد که تصمیم و اراده ابراهیم را نشان می دهد؛ اراده سفری آفاقی به جایی دوردست (جنوب). واپسین صحنه پس از صحنه های مکمل ذکر شده از ذهنیت ابراهیم، رویارویی وی با پسرک نوجوان آوازخوان



به عنوان یاریگر داستان است. نقطه کانونی داستان همین جاست؛ رسیدن به دریا. پس از رد و بدل شدن پرسش و پاسخ‌های فراوان میان دو ابراهیم و پیرک، سفر سوم به سرزمین فراسویی آغاز می‌شود؛ ناکجاآبادی که شخص محوری احتمال می‌دهد، آرزوهایش در آن برآورده شود.

صحنه‌های میانی داستان با طول و تفسیرهای فراوان، داستان را تقریباً به جلو نمی‌برد؛ بلکه بیماری روحی و استحاله ابراهیم را تقویت می‌کند. نویسنده در این مورد اغلب از زنجیره گُند وقایع به عنوان بستری برای تقویت بحران درونی شخص محوری بهره برده است. نکته مهم، مسأله زمان در داستان است که ابداً به عنوان توالی منطقی رویدادها مطرح نیست و پیش نمی‌رود و اگر لحظه‌ای جلو برود، باز هم به نقطه اول، که مفهوم دگردیسی درونی شخص محوری است، بازمی‌گردد. این عنصر، جانشین شخصیت و ضد قهرمان، تا پایان داستان حفظ می‌شود.

نگرش ابراهیم به درون خود و سپس به بیرون و بالعکس، «جامعه» را به ماهیتی تبدیل می‌کند که فراسوی آن زندگی به گونه‌ای دیگر دیده می‌شود. دیگر، آسمان، آبی نیست؛ حوض وسط حیاط با گلدانهای شمعدانی پر از گل، پرده‌های چسبیده به پنجره‌های چوبی، خیابان خیس از باران، برگ زرد شده درختان از باد پاییزی، تنها حس عادت و روزمرگی را القا می‌کند. بجز این، صداها بیرونی (خانه و بیرون از آن) درهم و برهم و شلوغ و گنگ و ناشناخته است. وی، زبان تنها کس یا چیزی را که می‌داند، سیگار است و می و رخوت رختخواب.

در نتیجه چنین نگرشی به زندگی از سوی شخص محوری با اینکه به اقتضای طبیعت داستان، روابط داستان در متن باید براساس «روابط مجاورت» چیده شده باشد، اغلب روابط در داستان مرد جن زده به رابطه «شباهت» میل پیدا می‌کند به این معنا که «در داستان، هر واقعه‌ای از دل واقعه مجاور خود درمی‌آید و با افزودن اطلاعاتی به آن تکمیل می‌شود و قصه پیش می‌رود» (سناپور، ۱۳۸۳: ۱۲۷)؛ به بیانی دیگر، همواره جنبه‌ای ناتمام مانده در واقعه قبلی سبب ظهور واقعه‌ای جدید می‌شود. در این مورد در داستان مورد بررسی، صحنه‌های رویارویی ابراهیم با پدر و مادر و همسر و یا دختر کوچکش و نیز با ملاقات با دوستان داخل کافه، راننده اتوبوس و دیگران، مکمل یکدیگر نیستند تا منجر به واقعه‌ای در داستان شوند، بلکه از طریق بدبینی شخص محوری به گفتار و

کنش و شخصیت‌ها نقش جانشین‌ساز دارد. با نکته‌های مبهمی که در صحنه‌های مختلف رخ می‌دهد، پذیرش وقایع به عنوان مکمل، ضعیف می‌شود و روی یک نکته درنگ و گردش می‌کند و آن «ناشناختگی» همه‌چیز برای ابراهیم است؛ حتی در صحنه پایانی و مهم داستان با اینکه ابراهیم به صورت تلویحی، جانشین چیدال - پسرک آبهای آزاد - می‌شود، باز هم بحران حل نمی‌شود؛ چون جامعه ذهن نویسنده با جامعه زیستی او یکی است؛ به این ترتیب، داستان شاعرانه مرد جن زده، همچون شعر از ماجراپردازی خودداری نموده و به جای اینکه تکیه اصلی خود را بر زنجیره حوادث و علل آن متمرکز کند از مفهوم، «فراموشی زبان مادری و گنگ شدن»، شکل غیرخطی خود را پیدا کرده است. این مفهوم، یعنی فراموشی و سردرگمی و گنگی، گاه در سیمای «جامعه» داستان پیکرپذیر شده است. هم‌چنین «دریا» در پایان داستان در سیمای «جامعه آزاد» تجسم یافته که با تصاویر و رفتارهای گوناگون بازپردازی شده است تا جایی که سفر شخص محوری به آن و بازگشت از آن، دنیای درونی او را متحول نمی‌سازد:

چیدال گفت: خوب حالا می‌خوای چیکار کنی؟ پیش اینام (خانواده) هم که نمی‌تونی برگردی. همون‌طور که پارسال گفتی، اینجا غریبه و اونجا زیادی... با تأسف می‌پرسم./ ابراهیم: بپرس چیکار می‌تونی بکنی تا بگم هیچ» (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۱۰۰).

شگرد اخوان ثالث در این داستان همچون اشعارش، ایجاد لحظه‌ها و فضاهایی است که امکان تفسیرهای متعدد دارد و یا در بستر عدم‌صراحت جاری است و یا دوگانگی و چندگانگی معنایی دارد؛ در نتیجه حل شدن معما در داستان مطرح نیست و همه چیز به نقطه اول بازمی‌گردد. تمام اشخاص داستان (پدر و مادر و همسر و فرزند، صاحب بار و روزنامه‌فروش و بلیت‌فروش راه‌آهن) تمامی اشیا، گفتگوها و همه عناصر دیگر داستان در خدمت القای یک مفهوم است؛ فضایی که با نثر امپرسیونیستی نویسنده بشدت تقویت می‌شود تا حال و هوایی تازه و شگفت و تکان‌دهنده را القا کند که حاصل آن سردرگمی شخص محوری و در پی آن مخاطب است.

نکته جالب توجه در باب پیرنگ داستان مرد جن زده، الگوی خاص شبه‌قصه‌ای آن است که در عین وابستگی شدید به مفاهیم دنیای مدرن به گونه‌ای خاص «بومی‌سازی» شده است.

ابراهیم به دنبال خوابی که می‌بیند، تعادل خود را از دست می‌دهد؛ این عدم تعادل به فراموشی زبان مادری و فرو رفتن در دنیاهای درون منجر می‌شود که مساوی سقوط اشخاص قصه‌های کهن در دنیاهای زیرزمینی در مراحل اولیه سفر است. در ادامه پس از اولین سفر در دنیای واقعی (جنوب و ساحل) در جستجوی یافتن اکسیر از طریق یاریگر جادویی (صدای پسرک آبی دریا) به جزیره‌ای فراسویی سفر می‌کند؛ اما پس از بازگشت متوجه می‌شود آسمان همه‌جا همین‌رنگ است؛ این غلیان درونی انسان معاصر است که به طنز، سیر آفاقی و انفسی قادر به رفع آن نیست.



نمودار ب) سفرهای سه‌گانه شخص محوری

۲-۳-۲ شخصیت‌پردازی داستانی

اگر بپذیریم فرد در دنیای واقعی، محصول نهایی جامعه است در داستان، فرد آینه تمام‌نمای جامعه است. در پیوند رابطه فرد و جامعه در داستان، گاه منتقدان چنان پیش رفته‌اند که شخصیت داستان را در مجموعه بزرگ و کلیت وسیعی قرار می‌دهند و از آن به‌عنوان جامعه داستان تعبیر می‌کنند. وی با عناصر دیگر داستان و نیز با نویسنده و خواننده رابطه‌ای متقابل برقرار می‌کند (نیز بنگرید به لوکاج، ۱۳۸۱: ۸۲).

در داستان مدرن اهمیت شخصیت به قدری پررنگ است که طرح در مقابل آن بتدریج رنگ می‌بازد. در رمان و داستان پست‌مدرن از انسجام شخصیت و شخصیت‌پردازی نشان چندانی نیست. «شخصیت‌های پست‌مدرن، نوعاً رفتار انسجام هستند. فضایل شخصیتی، نه تکرار بلکه نقض می‌شوند، نامهای خاص در صورت وجود، کاربرد مستمری ندارند؛ نشانه‌های مشخص‌کننده جنسیت به شکلی مغشوش درمی‌آیند؛ شخصیت‌های به‌ظاهر جاندار به شیئی بی‌جان بدل می‌شوند و مانند آن» (داچرتی، ۱۳۸۱: ۳۰۳-۳۰۴).

اغلب اشخاص داستانی در الگوهای مدرن و یا پست مدرن به دلیل دلمشغولیهای روانشناختی، روانپزشکی، مذهبی و یا سیاسی درخور بررسی هستند. در این الگوها، بر خلاف الگوهای سنتی، جامعه، ایستا و طبقاتی نیست؛ بلکه در آن گفتگو وجود دارد.

هر کس می تواند به گفتن چیزی به هر کس دیگر موفق شود؛ این همان چیزی است که باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵م) آن را چندآوایی می خواند (بنگرید به باختین، ۱۳۸۰: ۳۴).

«ابراهیم» در داستان مرد جن زده شخصیت درجه اول و محور داستان است. تمام ذهنیت، گفتگوها، کنش ها و گزاره هایی که راوی از ظاهر او ارائه می کند، همگی در سمت و سوی ترسیم انسان روشنفکر ایرانی دهه ۳۰ و ۴۰ ش است. در نظام داستانی مرد جن زده، کار «ذهن» ابراهیم، یادآوری و بازگویی گذشته و حال داستانی است. این ذهنیت پر از نقطه های کور، گودالهای خالی و هر دم نگران کننده و غبار فرورفته در مه پاییزی است. نظام «غربالگر» ذهن ابراهیم با سانسور آنچه در آن امیدی وجود دارد و حذف هرگونه شادی و دلخوشی با بیان امپرسیونیستی به جای اینکه رونوشتی از رویدادها، اندیشه ها و عاطفه جامعه باشد به پیروی از آنچه ذهن وی در ترکیب و ساختار امروزی عصر نویسنده می پسندد، دست به خلق زده است و از این دیدگاه داستان زندگی اوست و واقعی ترین واقعیت است همخوان با رویدادهای زندگی (Fleishman، 1980: 169-190).

این خود فرورفته در فرایند پیچیده و غربال کننده و یادآورنده ملالها و مرارتهای امروزی با یک کابوس، زبان مادریش را فراموش می کند؛ اما فراموشی تنها به زبان محدود نیست. شادی و تندرستی و پذیرش عرفهای اجتماعی و هرچه ملازم آن است با مرور گذشته رنگ می بازد و پس از استیصال اطرافیان از درمان، شخصیت محوری را آواره در کوچه و خیابان در جستجوی صدایی آشنا به جنوب می کشاند. صدای شبه «چاووشی» چیدال ابزار یاری دهنده ای است که با استفاده از آن شخص محوری از فراموشی و گنگی خارج می شود؛ گرچه یأس و ناامیدی، دامن او را رها نمی کند. این همان نقطه تلاقی داستان مدرن و کهن است که در ادبیات روایی ایرانی از هم جدایی ناپذیر است.

چیدال شخصیت مهم و درجه دوم داستان است. او بیش از شخص محوری، مرز میان خواب و بیداری داستان را محو، و خواننده را به محیط ناآشنای تجربه وارد می کند. گنجاندن رویداد باورنکردنی حضور چیدال در ساحل و راهنمایی رساندن به قهرمان، جزئیات واقع نمایانه و شرح روای از این موقعیت، بافت داستان را به فضاهای گروتسکی نزدیک می کند؛ تناسبها به هم می ریزد؛ موقعیت های داستانی در عین پردازشی

رنالستی بافتی نامحتمل می‌یابد.

با توجه به توضیحات پیشین در داستان مرد جن‌زده با اینکه با شخصیت کاملاً واقعی سروکار داریم، بیش از اینکه شخصیت به‌عنوان کنشگر در روایت اهمیت داشته باشد، جانشین حال و هوای فکری خاص شده‌است. به محض اینکه در ابتدای داستان، کابوس شخص محوری روایت می‌شود، دیگر چیزی که مهم است، القای حس و حالت ذهنی اوست. این مؤلفه از طریق لحن راوی دانای کل و شخص محوری تقویت می‌شود. همین امر، پیرنگ را از محوریت خارج می‌کند. این عامل یعنی عنصر لحن مبهم با جملات طولانی و گاه تکراری، که به عمد از سوی نویسنده، داستان را طولانی کرده، سبب شده‌است همان حس شخص محوری به مخاطب منتقل شود و به‌عنوان عامل وحدت‌بخش داستان عمل کند و از نظر ایجاد وحدت یا پیوند دادن عناصر گوناگون داستان با یکدیگر، جانشین پیرنگ شود؛ به همین دلیل برخی از منتقدان، غنایی‌نویسی داستان کوتاه را «نابترین شکل هنری می‌دانند و معنای غایی آفرینش هنر را در خلق کردن حال و هوای فکری می‌شمارند» (لوکاچ به نقل از پاینده، ج ۲، ۱۹۷۱: ۵۱).

نکته مهم دیگر در باب شخصیت‌پردازی داستان، تک‌بعدی بودن^{۱۱} ابراهیم است؛ به بیانی دیگر، بحران روحی او اجازه چندبعدی بودن^{۱۲} آن را در داستان نمی‌دهد. در دیگر موارد، گاه شکل‌های انسانی و حیوانی و حتی گیاهی با هم ترکیب می‌شود. نقشه جغرافیای روی جلد روزنامه برای شخص محوری به تصویر شکار گوسفند به‌وسیله گرگ بدل می‌شود (اخوان‌ثالث، ۱۳۹۰: ۶۷). پسری که از سوی امواج دریا می‌آید، پسر آبی در برابر شخص محوری خاکی توصیف می‌شود (همان: ۸۰). امواج دریا پاهای ابراهیم را می‌بوسد (همان: ۸۳). پدر و مادر و همسر و دختر کوچک ابراهیم به شکل‌ها و سایه‌های مبهم تبدیل می‌شود (همان: ۵۶). دهان و گوش مادر ابراهیم در حال راز و نیاز به شاخه‌های لخت درختان با صدای چیک‌چیکی که از مالیدن آن به قاب پنجره فلزی به گوش می‌رسد، بدل شده‌است (همان: ۲۴). آواز سماور و بخاری که از سوراخ‌های سر آن بیرون می‌آید، مثل پرنده‌ای است که رو به بالا پرواز می‌کند و محو می‌شود (همان: ۳۳) و غواصک آب کنار حوض، ناله ماشینی است که از یک سربالایی تند بالا می‌رود (همان: ۳۱).

تصویر آدمک‌های عجیب و آدم‌های مسخره با چهره‌ها و ظاهر پلشت که لباس بر تن

آنها چسبیده و بوی عرق تند و خفه کننده‌ای دارند با آن صداهاى جیغ وحشتناک و شکنجه‌وار، که چندین بار در طول داستان موتیوگونه تکرار می‌شود، صرف‌نظر از شخصیت‌پردازی ترسناک، تمهیدی است که اخوان ثالث برای استحاله‌های ناخواسته به کار برده است. این تصاویر ضمن تقویت فضای کابوسناک داستان، خواننده را وامی‌دارد تا ناباوری خود را موقتاً به حالت تعلیق درآورد تا بتواند وضعیت روانی شخص محوری را دریابد. حاصل، درآمیختن دو حس ناسازگار «طنز» و «وحشت» است که از راه نشان دادن احساسات متناقض‌نمای ابراهیم - گاه شاد و سرخوش و گاه افسرده و غمگین - به داستان رنگ و بوی غنایی می‌بخشد.

آخرین نکته در شخصیت‌پردازی داستان مرده جن زده این است که نویسنده تا حد ممکن کوشیده است از توصیف جنبه‌های بیرونی و مشهود اشخاص داستانی بکاهد و به جای آن افکار و عواطف و احساسات آنها را در قالب تصاویر امپرسیونیستی بازنمایی کند. نمونه ذیل، توصیف آب انبار خانه از زبان شخص محوری است:

شب که همه خوابیده بودند او با ترس بسیار، خود را به لب حوض می‌رساند؛ چون معروف بود و خیلی بزرگترها و مخصوصاً پیرزنها قسم خورده بودند که در آب انبار خالی خانه، اژدهایی مخفی است که در زیر صحن حیاط نقب زده است... مخصوصاً یک تکه زمین آجر فرش حیاط... آجرهایش گویی نوعی چربی مخصوص دهن اژدها درشان نفوذ کرده بود که رنگشان با دیگر آجرهای حیاط فرق داشت. دلیل واضح راست بودن اژدها و نقب او و استراحتگاه او همان تکه زمین جلو بود که هیچ آب و بارانی را به خود راه نمی‌داد. اگر سه شبانه‌روز هم باران می‌بارید، آن تکه زمین از چربی نفس اژدها هیچ‌وقت تر نمی‌شد... بلکه گلوله گلوله جمع می‌شد و به اطراف سرازیر می‌شد و از آن محل به سرعت می‌گریخت... (همان: ۶۵).

۳. پیوند ادبیات روایی کهن و نو

در ادب روایی کهن فارسی، چه در برخی از انواع کوتاه (همچون قصه‌پریان و افسانه‌ها) و چه در انواع روایی بلند (رمانس‌عام)، چنانچه تعادل قهرمان بر اثر عوامل درونی و یا بیرونی برهم بخورد، حرکت در قصه آغاز می‌شود. حرکت قهرمان، جستجویی است که وی را به دنیا‌های شگفت زیرزمینی، دنیا‌های پرخطر زمینی و



دنیا‌های فرازمینی می‌کشاند. این کشش و کوشش به‌وسیله یک یاریگر، متناسب با هر کدام از جهانها و از طریق یافتن و به دست آوردن یا بخشیده شدن شیء جادویی به کسب پاداش (شاهدخت، مقام و یا ابزاری جادویی) منجر می‌شود (نیز بنگرید به عباسی، ۱۳۹۴: ۷۸).

در داستان شاعرانه مرد جن‌زده، پس از اینکه ابراهیم از خواب برمی‌خیزد در حالی که زبان مادری را فراموش کرده است در دنیا‌های درون خود، پر از ترسها و اضطراب و آشفتگی‌های گذشته غوطه‌ور می‌شود. در ادامه، اطرافیان در دنیای واقعی به دنبال راه‌حل مشکل می‌گردند که بی‌ثمر است. دنیای درونی ابراهیم با همان دنیا‌های زیرین قصه‌ها، که پر از هیولاها و شبه‌انسانها و شبه حیوانهاست، خودآگاه و یا ناخودآگاه در ذهن نویسنده همسان‌سازی شده‌است. در مرحله بعد، ابراهیم ناامید از رفع مشکل پیش‌آمده، سفری را در دنیای واقعی پیش می‌گیرد که همان خارج شدن از مکان شهری زیست خود و رفتن به جنوب و رسیدن کنار ساحل و دریاست. در همین سرزمین است که از طریق دیدار با یاریگر عجیب خود (چیدال) به سرزمین فرازمینی و ناشناخته سفر می‌کند. سفرهای سه‌گانه در قصه‌ها به رفع مشکل و کشفی نو منتهی می‌شود حال اینکه در داستان مرد جن‌زده با اینکه مشکل فراموشی زبان ابراهیم از بین می‌رود، تلاطم‌های درونی وی ثابت می‌ماند؛ از این‌رو داستان کوتاه مرد جن‌زده را می‌توان نقیضه‌ای برای قصه‌های کوتاه کهن ایرانی دانست. چنین تصویری از زندگی و حرکت کند و بی‌هدف، دایره ایدئولوژی ضد آزادیخواهی را کامل می‌کند و ذهن مخاطب را به نقطه آغاز یا همان اسطوره طبیعت باز می‌گرداند.

نمادها و نشانه‌های بسترهای سه‌گانه داستان، شامل خواب، سرگردانی، سفر، دریا، جزیره، باد موافق، آواز یاریگر و پسرک آبی، کشمکش درونی (حاصل از تضادها و تناقض‌های فردی قهرمان) و بیرونی (تحت‌تأثیر جدال با اطرافیان) وی را سازماندهی می‌کند و متناسب با خلق داستان مرد جن‌زده در دوره مدرن، ابراهیم را از قهرمان تیپیک قصه دور می‌کند و به ضدقهرمان بدل می‌سازد. نشانه‌های وابسته به این ضدقهرمان فردی در کافه، هوای پاییزی و زمستانی، نوشیدنیهای ممنوع، چای و سیگار و نگرش خاص به تکرار کنشهای یکنواخت قدسی مادر نهفته‌است. البته ویژگی شخص محوری داستان مدرن همین است که از قهرمان کامل و قدسی گذشته دور می‌شود و به دلیل

تفاوت با جامعه به ضد قهرمان تبدیل می شود (ر.ک به عسگری حسنکلو، ۱۳۹۴: ۱۳۳)؛ به این ترتیب، پلی که اخوان ثالث میان ساختار مینیمال داستان کوتاه مدرن شاعرانه و ساختار ثابت قصه های سنتی کوتاه ایرانی برقرار کرده، صرف نظر از خلاقیت در پیوند، داستان کوتاه دهه ۳۰ ش را به بالاترین سطح اندیشه ایرانی کشانده و پیشگامی او را در این عرصه، پیش از دهه ۶۰ ش رقم زده است. این معنای سخن منتقدانی است که معتقدند داستانهای معاصر ایرانی ضمن داشتن ارزشهای هنری امروزی از گذشته به حال آمده اند؛ به بیانی دیگر، صرف اینکه وقوع حادثه در داستان با موجبیت و علت و معلول حادثه اتفاق افتاده یا بالعکس وقوع داستان از پس وقوع حادثه رخ داده یا داستان بر زمان تقویمی استوار بوده و پیرنگ خطی را می طلبیده یا زمان حسی حادثه، تداعی های پیچیده و پی در پی و ظاهراً نامربوط، توالی خطی زمان را به هم ریخته است با داستانی به معنای غربی آن سروکار نخواهیم داشت (مندنی پور، ۱۳۸۳: ۲۷۵-۲۹۶). آنچه در حوزه داستان نویسی مدرن ایران پدید آمده، شیوه داستان نویسی «بومی سازی شده» است که یافتن ویژگیهای آن نیازمند تحقیقی مستقل است.

این گونه است که برادری کهنه و نو در اندیشه شاعر در بستر پرداخت وضعیت روشنفکر آواره در دو ساحت و در یک زمان یعنی فروردین ۱۳۳۵ ش به خلق داستان کوتاه شاعرانه «مرد جن زده» و شعر «چاووشی» منجر شده است:

۸۹



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۲۱، شماره ۸۵، پیاپی ۱۴۰۳

در بخشی از آواز پسرک آبی، که چندین بار در اپیزود پایانی داستان تکرار می شود، حتی یک کلمه دوزخی نیز دیده نمی شود، آنچه هست سخن از استعلا و بلندی و تقدس است:

دور از اینجا/ در اقلیم بزرگ آبهای آزاد، در اقیانوس بیکرانه و پایاب/ که از خدا بزرگتر است و از تو کوچکتر/ جزیره ای است مقدس، جزیره ما مردمان آبی/ مانند شهری آسمانی که از بهشت فرو افتاده باشد/ در آبهای بزرگ، آبهای آزاد، جزیره آسمانی ما اما/ سرزمینی است که از تو بزرگتر است/ زیرا در آن مردمی زندگی می کنند که هرگز، هرگز ... (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۸۳).

ابراهیم بی تاب و آشفته همان من شاعر است که همواره در شعر چاووشی می گوید: من اینجا بس دلم تنگ است؛ بسان رهنوردانی که در افسانه ها گویند/ گرفته زاد ره بر دوش، فشرده چوبدست خیزران در مشت/ راه خود را می کند آغاز... و همواره

ندا در می‌دهد: بیا ره‌توشه برداریم، قدم در راه بی‌پرگشت بگذاریم، تا پس از گله و شکایت فراوان از زمانه و تاریخ، مقصد و هدف خود را در آن سوی سبزه‌زارانی می‌بیند که نه کس کشته و ندروده‌است... به سوی آفتاب شاد صحرایی که نگذارد تهی از خون گرم خویشتن جایی / و ما بر بیکران سبز مخمل گونه دریا، می‌اندازیم زورق‌هایمان را... و مرغان سپید باد را بیاموزیم که باد شرطه را آغوش بکشایند... (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۷: ۱۵۴).

۴. نتیجه

با توجه به سه پرسشی که در مقدمه آورده‌شد، یافته‌های زیر را می‌توان پاسخی به آنها قلمداد کرد:

الف) از آنجا که نگارش داستان کوتاه «مرد جن‌زده» به فروردین ۱۳۳۵ خورشیدی بازمی‌گردد و نگارش داستانهای مدرن شاعرانه در ایران از نظر منتقدان، به دهه شصت خورشیدی، یعنی بیش از بیست‌وپنج سال بعد از سرودن داستان مرد جن‌زده مربوط است، می‌توان مهدی اخوان ثالث را پیشگام نگارش داستان کوتاه شاعرانه در ایران به‌شمار آورد.

در این مورد، داستان کوتاه مرد جن‌زده، همچون دیگر داستان کوتاه مدرن شاعرانه جهان، که از چخوف آغاز شده است، از قانونهای سه‌گانه توصیف حالت ذهنی به جای توصیف واقع‌گرایانه شخصیت در داستان، پیرنگ مینیمالیستی فارغ از پرداخت حوادث و علل آن در داستان، شرح و بسط زمان ذهنی به جای زمان واقعی و خطی و نیز کاربرد زبان امپرسیونیستی در توصیف وقایع بیرونی از دید شخص محوری (ابراهیم) پیروی می‌کند. آنچه حاصل برداشت مخاطب از داستان است به اقتضای زبان مبهم و زمان کند داستانی، یأس و سرگشتگی است.

ب) مضمون و درونمایه داستان، سرگشتگی انسان روشنفکر ایرانی معاصر است که با استفاده از سفرهای سه‌گانه درونی، آفاقی در قالب سفر به جنوب و ساحل و نیز فرازمینی در بستر سفر به جزیره مردمان آبهای آزاد ساخته و پرداخته شده‌است. او آینه تمام‌نمای فروپاشی روابط انسانی و حس درماندگی و پوچی است و تنها تجربه ذهنی او اهمیت دارد. در این مورد اخوان‌ثالث، ضمن تقویت فضای کابوسناک داستان،

خواننده را وامی دارد تا با تعلیق موقت ناباوری خود، وضعیت روانی شخص محوری را دریابد. حاصل، درآمیختن دو حس ناسازگار «طنز» و «وحشت» است که از راه نشاندادن احساسات متناقض‌نمای ابراهیم-گاه شاد و سرخوش و گاه افسرده و غمگین- به داستان رنگ و بوی غنایی می‌بخشد.

پیوندی که در دو ساحت کاربرد نشانه‌ها (خواب، سرگردانی، سفر، دریا، جزیره، باد موافق، آواز یاریگر و پسرک آبی به‌عنوان راهنما) و نیز فرم داستانی (سفرهای سه‌گانه) از سوی نویسنده به‌کارگرفته شده و نیز خلاقیتی که در تمسخر توفیق شخص محوری در دستیابی به پاداش (امید) اعمال شده، نقیضه‌ای از سفر قهرمان قصه‌های کهن ایرانی و البته جهانی است. در این مورد اساساً پای قهرمان در میان نیست؛ بلکه شخص محوری، ضدقهرمانی گسسته از اجتماع با آشفتگی‌های روحی فراوان است.

ج) در داستان مرد جن زده، «ابراهیم»، شخصیت درجه اول و محور داستان است. تمام ذهنیت، گفتگوها، کنش‌ها و گزاره‌هایی که راوی از ظاهر او ارائه می‌کند در سمت و سوی ترسیم انسان روشنفکر ایرانی دهه ۳۰ و ۴۰ ش است. در نظام داستانی مرد جن زده، کار «ذهن» ابراهیم، یادآوری و بازگویی گذشته و حال داستانی است. در نتیجه بیش از اینکه شخصیت به‌عنوان کنشگر در روایت اهمیت داشته باشد، جانشین حال و هوای فکری خاص شده است. نظام ذهن ابراهیم با سانسور آنچه در آن امیدی وجود دارد، مبین کابوس‌هاست. این خود فرورفته در فرایند پیچیده و غربال‌کننده و یادآورنده ملالها و مرارتهای امروزی با یک کابوس، زبان مادریش را فراموش می‌کند. نویسنده در این مورد تا حد ممکن کوشیده است از توصیف جنبه‌های بیرونی و مشهود وی بکاهد و به‌جای آن افکار و عواطف و احساسات آنها را در قالب تصاویر امپرسیونیستی بازنمایی کند.

پی‌نوشتها

۱. این نظر درباره چخوف در نقدهای جهان غرب بسیار پذیرفته شده و از حدود سالهای ۱۹۲۱ م به بعد به‌وسیله منتقدان متعدد با ارائه نظریه و اثبات آن بر اساس شواهد از آثار چخوف تبیین شده است. حسین پاینده این نظریه را به نقل از کنراد آیکن (۱۹۲۱م)، آیلین بالدشویلر (۱۹۶۹م) و چارلز می (۱۹۹۴م) آن را در کتاب «داستان کوتاه در ایران» نقل نموده است (نیز بنگرید به پاینده، ۱۳۹۵، ج ۲: ۶۶، ۶۹، ۱۷۶).

2. Impressionism

۳. هرم فریتاگ: نموداری به شکل هرم که ساختار روایت را ترسیم می‌کند. مراحل متوالی پیرنگ در این هرم نشان داده می‌شود.

4. Minimalism

5. Flash Back

۶. نیز بنگرید به جورج لوکاج، ۱۳۷۳: ۱۳۲ و زرافا، ۱۳۶۸: ۵۱ و ۵۲.

۷. این قصه را اگرچه من برای بچه‌ها و درواقع برای نوجوانان نوشته‌ام و روی خطاب و سخنم با کسانی است که سالهای ابتدایی و راهنمایی و اوایل دبیرستان را می‌گذرانند، ولی چند کلمه‌ای هم با بزرگترها می‌خواهم گپ‌بزنم و بگویم که در این نقل و نگارش، من بیشتر، اگر نگویم فقط از لحاظ شمایل و صورت‌کار است که خواسته‌ام با حال و منوال «قصه برای بچه‌ها» کار کنم؛ یعنی این صورت و شکل را برای بیان معنی و مقصود خود بهتر و مناسبتر دانسته‌ام و گر نه من داعیه داستان‌نویسی برای بزرگترها و قصه‌گویی برای بچه‌ها را نداشته‌ام و ندارم که فن‌وفضای من این قلمروها نیست و مخصوصاً از حیث زبان و عبارت‌پردازی و الفاظ، که بی‌هیچ پروا و تردیدی باید خود متأسفانه به‌صراحت اعتراف کنم که در کار زبان «بزرگتران» هم من پاره‌ای وقتها درمی‌مانم و نمی‌توانم یا شاید هم نمی‌پسندم حد و اندازه معمول محاوره و متداول «روزمره» را نگه‌دارم (اخوان‌ثالث به نقل از مظفری‌ساوجی، ۱۳۹۳: ۲۵).

8. Motif

۹. اصطلاح من‌عندی نویسنده درباره هیولای چپاولگری که بر سر ایران و سرزمین‌های همچون آن، نزاع دارند.

10. Flat

11. Round

فهرست منابع

- اخوان‌ثالث، مهدی؛ (۱۳۹۷) *درخت پیر و جنگل*؛ تهران: انتشارات زمستان.
- _____؛ (۱۳۹۷) *زمستان*؛ چ چهارم، تهران: انتشارات زمستان.
- _____؛ (۱۳۸۷) *زمستان*؛ چاپ بیست‌وپنجم، تهران: انتشارات زمستان.
- _____؛ (۱۳۹۰) *مرد جن زده*؛ تهران: انتشارات زمستان.
- باختین، میخائیل؛ (۱۳۸۰) *سودای مکالمه، خنده، آزادی*؛ ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نشر چشمه.
- پاینده، حسین؛ (۱۳۹۵) *داستان کوتاه در ایران (داستان کوتاه مدرن)*؛ ج ۲، چ سوم، تهران: نشر نیلوفر.

نقد و بررسی داستان کوتاه شاعرانه «مرد جن زده» نوشته مهدی اخوان ثالث

داچرتی، توماس؛ (۱۳۸۱) «شخصیت پردازی در روایت پسامدرن» ادبیات پسامدرن؛ ترجمه پیام یزدان جو، چ دوم، تهران: نشر مرکز.
ریکور، پل؛ (۱۳۷۵) «استحاله های طرح داستان»؛ ترجمه مراد فرهادپور، مجله ارغنون، ش ۹ و ۱۰، س سوم، بهار و تابستان، ص ۱۶-۴۲.
ریمون کنان، شلومیت؛ (۱۳۸۷) روایات داستانی، بوطیقای معاصر؛ ترجمه ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.
زرافا، میشل؛ (۱۳۶۸) ادبیات داستانی، رمان و واقعیت اجتماعی؛ ترجمه نسرین پروینی، تهران: انتشارات فروغی.
سناپور، حسین؛ (۱۳۹۰) جادوهای داستان (چهار جستار داستان نویسی)؛ چ دوم، تهران: نشر چشمه.

_____؛ (۱۳۸۳) ده جستار داستان نویسی؛ تهران: نشر چشمه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ (۱۳۹۰) ادوار شعر فارسی؛ چ هفتم، تهران: انتشارات سخن.
شمس لنگرودی، محمد؛ (۱۳۹۲) تاریخ تحلیلی شعر نو؛ چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.
صنعتی، محمد؛ (۱۳۹۴) تحلیلهای روانشناختی در هنر و ادبیات؛ چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.
عباسی، سکینه؛ (۱۳۹۴) بوطیقای قصه های بلند عامیانه فارسی (رمانس عام)؛ تهران: نشر روزگار نو.

عسگری حسنکلو، عسگر؛ (۱۳۹۴) جامعه شناسی رمان فارسی؛ تهران: نشر نگاه.

لوکاچ، جورج؛ (۱۳۷۳) پژوهشی در رئالیسم اروپایی؛ ترجمه اکبر افسری، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
مظفری ساوجی، مهدی؛ (۱۳۹۳) آفاق و اسرار شب، درباره زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث؛ تهران: بانگاه.

مندنی پور، شهریار؛ (۱۳۸۳) کتاب ارواح شهرزاد (سازها و شگردها و فرمهای داستانهای نو)؛ تهران: انتشاران ققنوس.

میرصادقی، جمال و میمنت؛ (۱۳۷۷) واژه نامه هنر داستان نویسی؛ تهران: انتشارات کتاب مهناز.

میرعابدینی، حسن؛ (۱۳۸۳) صد سال داستان نویسی در ایران؛ چ سوم، تهران: نشر چشمه.

هاچسن، لیندا؛ (۱۳۹۶) نظریه در باب اقتباس؛ ترجمه مهسا خداکرمی، تهران: نشر مرکز.

یاوری، حورا؛ (۱۳۸۳) زندگی در آینه. گفتارهایی در نقد ادبی؛ تهران: نشر نیلوفر.

یکتا مهبیزانی، الهام؛ (۱۳۸۴) *ازل تا ابد (درون‌کاوی رمان سمفونی مردگان)*؛ تهران: انتشارات ققنوس.

Ferguson Suzanne C (1994). “**Defining the Short Story: Impressionism and Form**”. In Charles E May. (Ed.) *The New Short Story Theories*. Athens.

Ohio: Ohio University Press.

May, Charles E (1994). “**Chekhov and the Modern Story**”. (Edited) *The New Short Story Theories*, Athens. Ohio: Ohio University Press.

Wechsler, Jeffery (1985). “**Magic Realism, Defining the indefinite**”. *Art Journal* Taylor and Francis. Pp293-295. Published online 2/8/2014.

